SUPLEMENTO LITERARIO DE PAGINA/12
AÑO VI Nº 322
4 • 1 • 2004

RADAR libros



La otra mejilla

Hace diez años moría víctima de sida Oscar Hermes Villordo, luego de haber hecho pública su enfermedad y, también, luego de haber abierto con *La brasa en la mano* el armario en el que se cocinaron durante décadas los "sucios secretitos" de las disidencias sexuales en la literatura argentina. Mal leído en su momento, *Radarlibros* quiere recordarlo como un hito inevitable en la historia de las políticas culturales.



POR CLAUDIO ZEIGER

“Tenía yo poco más de seis años cuando le dije al criado que nos cuidaba a mi hermano y a mí que quería acostarme con él. Yo sospechaba que él lo había hecho, o podía hacerlo, porque lo había oído hablar con el amigo con el que andaba. Me atraía. Se llamaba Wenceslao y era negro. Mi padre lo trajo a la casa seguramente sacado de algún calabozo porque era de confiar. Así se conseguía la servidumbre entonces en esa provincia.

–¿Qué me pide, niño? ¿Qué va a decir el subcomisario?

El subcomisario era mi padre, por eso lo del calabozo.

“Debí haberle dicho que ni él ni yo iríamos a contarle nada al uniformado, pero me quedé mirándolo, grabando ese momento en que estábamos solos, yo sentado en el baúl viejo que había debajo del emparrado, y él de pie, frente a mí. No hablamos más. Después lo vi murmurar con el amigo y señalarme. Fue la primera vez que me sentí rechazado.”

Así empezó todo. Y así –entre la confesión y el recuerdo, entre la historia de vida y la memoria, entre el realismo crudo y la fuerte marca de la lectura de Proust– lo fue contando en sucesivos libros. Y todo terminó hace diez años, cuando el Negro Oscar Hermes Villordo murió de sida en el Hospital Británico en la mañana del primer día de 1994.

El rechazo primigenio puede relacionarse con otros rechazos que Villordo y su literatura irían sufriendo a lo largo de su carrera literaria. A veces por prejuicio, otras por prevención. O por las dudas. “Tengo la impresión de que por mi condición sexual se ha juzgado a veces lo que he escrito, pero esto tampoco es trágico”, declaró poco antes de morir.

Desde su muerte no se reeditaron sus libros y más allá de avatares editoriales, que eso son, avatares, lo peor es que poco y nada se lo ha tomado en cuenta a Villordo a la hora de balances, estudios y listas de escritores del bendito “sistema literario” argentino. ¿Olvido? ¿Desliz? ¿Prevenciones estéticas?

Salvo la inclusión de unos fragmentos de sus novelas en la antología *Historia de un deseo* (2000) de Leopoldo Brizuela, nadie cita la importancia que tuvieron en su momento (y a futuro, en la eventual reconstrucción de una literatura de temática homosexual en Argentina) *La brasa en la mano* y *La otra mejilla*, y así Villordo va a engrosar la lista de olvidados, marginados y afines.

Convengamos que cada libro de Villordo a partir de *La brasa en la mano* (el primero de los suyos en tratar abiertamente la temática homosexual) era recibido con muchas reservas, o convocaba unos esfuerzos retóricos que daban siempre la impresión de que había algo forzado por parte de la crítica. Si nos remitimos a los comentarios de entonces, siempre parecía haber una objeción, una incomodidad, que llevaba a recurrir a adjetivos patéticos (resaltar una temática “valiente”, por ejemplo), a eludir el tema o pedir que el libro fuera otra cosa de lo que en verdad era, reclamar un aliento mayor, algo más que mera pulsión en obras en construcción y baños públicos, *eso* que precisamente articulaba políticamente la poética descarnada de los textos.

Valga como ejemplo del prejuicio de época la reseña *favorable* que se le hizo a *La brasa en la mano* en el medio “progre” por excelencia de entonces, la revista *Humor* (medio en el que luego Villordo ejercería la crítica de libros y donde leería con estrechez de mira la novela *Los reportajes de Félix Chaneton* de Carlos Correas), en agosto de 1983: “Resulta muy difícil hacer un comentario de esta novela de Oscar Hermes Villordo. El autor, de vasta trayectoria como poeta, crítico y periodista, asume su condición de homosexual sin escamotear detalles, *en una historia difícil de tragar para gente que no puede desprenderse de ciertos prejuicios, como somos los de la redacción de* Humor (el destacado es mío). El asunto está muy bien escrito –Villordo narra excelentemente y engancha al lector desde la primera página y seguramente puede llegar a convertirse en un *best seller*. Hay que reconocer que no cualquiera se anima, *en un país como éste* (destacado mío) a describir el amor pan con pan. Y por eselado, aunque *uno no comparta sus inclinaciones* (destacado mío), hay que concederle al autor el mérito de la valentía. Con respecto al título, se nos ocurrieron un montón de variantes. No nos animamos a publicarlas”.

Cuando aún no existía la corrección política, era posible usar esa descarnada primera persona del plural que no se desprendía de prejuicios (y lo decía abiertamente), y que no compartía las “inclinaciones” del autor justo “en un país como éste”, vale decir, un país que todavía asumía naturalmente un Nosotros para delimitar bien hasta dónde podían expresarse Ellos.

El abismo entre esos años –1983 a 1990 aproximadamente, nuestros años ochenta– y el presente es inmenso. Es indudable que la actitud y las intervenciones de personas como Oscar Hermes Villordo (que no fue ningún militante de minorías sexuales, por cierto), como las de los hermanos Carlos y Roberto Jáuregui (que sí fueron militantes) han contribuido al cambio: han *educado* sobre el tema sin ponerse histéricos. Hoy, cuando están a la orden del día tanto la corrección política como las confesiones interesadas (dicho sea de paso: las apariciones públicas de Villordo resultaban infinitamente más interesantes que las de tantas estrellitas mediáticas de hoy), vale la pena resaltar esas actitudes porque no fueron en vano.

De Machagai a Manucho

La “novela de aprendizaje” de Villordo registra algunos rasgos típicos –el advenimiento desde el pueblito perdido del interior a la gran ciudad– y otros no tanto. Nacido en Machagai, un pueblo de Chaco al que hubo que cambiarlo de lugar porque se inundaba continuamente, tuvo una infancia ligada a la tierra y a las raíces indígenas que él narraría con cierta idealización en su último libro, *Ser gay no es pecado* (opúsculo escrito al borde de la muerte, por encargo, y contra los arrebatos autoritarios del pesadillesco monseñor Quarracino, parodiado en el texto como el sensual monseñor Quatrocchio). En ese libro da cuenta de una sexualidad prematura y naturalizada. Para distinguir a los hermanos, los vecinos los nominaban “el asmático” y “el puto”. Pero más allá de los estigmas, la sensualidad iba y venía libremente entre los chicos en medio de la selva y el río. Villordo da a entender claramente que no tuvo una infancia desdichada.

El padre aparece como una figura singular, un comisario de campaña que trataba bien a los presos, los usaba de criados en su casa y que encarcelaba al hijo en la comisaría cuando cometía una falta. Pero en la comisaría el niño Villordo era tratado con devoción por presos y policías por ser *el hijo de...*. El padre era a su vez un buen lector, y sumado a un tío historiador y una abuela de origen francés y muy culta, pudieron haber influido en su afición por la literatura.

Terminado el colegio, Villordo recibió una beca para estudiar literatura en Catamarca y finalmente se trasladó a seguir el profesorado en Buenos Aires. ¿Cómo el niño de Machagai llegó a relacionarse en los tempranos años ‘50 con Manuel Mujica Lainez, la revista *Sur*, el diario *La Prensa*? Hay varias tramas entretejidas en la respuesta.

Villordo ganó un premio del Ateneo popular de la Boca en 1953 por *Poemas de la calle*. Ese libro merecería al año siguiente la Faja de Honor de la SADE. Manucho pronto lo tomó bajo su ala, algo que, bastante obvio, tenía tanto que ver con su vocación literaria como con su condición sexual. Villordo guardaría toda la vida una devoción sin fisuras por Manucho, y en los últimos años le dedicó una biografía muy edulcorada aunque chispeante, mucho más “positiva” que la que dedicó al grupo Sur y a Victoria Ocampo (publicada póstumamente). También trabaría amistad con Pepe Bianco, quien le rechazó más de un texto en la revista *Sur* (quizás por un exceso de elocuencia con respecto a las escenas sexuales, como contaría Villordo) hasta aceptar publicarlo.

Cuando llegó a Buenos Aires, Villordo había empezado a trabajar en periodismo. Durante muchos años lo hizo en el diario *La Prensa* (fue expulsado después de quince años de trabajo por adherir a una huelga liderada por Raimundo Ongaro, a quien Villordo adoraba) y finalmente en *La Nación*, su último destino periodístico.

Así, su inserción en el mundo literario se iba desplegando con cierta naturalidad, aunque desde un puesto más poblado de sombras que de luces. Fue el biógrafo de todo un segmento elocuente del campo intelectual: *Genio y figura de Eduardo Mallea* (1973), *Genio y figura de Adolfo Bioy Casares* (1983) y la ya citada *Manucho* (1991); hizo prólogos y anotaba ediciones de obras de otros autores (Miguel de Unamuno, Marcos Sastre, Florencio Sánchez), escribía libros de poemas y cuentos costumbristas. Publicó un libro simpático y sensible llamado *Consultorio sentimental*. Para hacerlo, aprovecharía una curiosa experiencia como redactor en una revista femenina, donde contestaba las cartas de las lectoras bajo el seudónimo de Luisa Lenson en el correo sentimental, una sección llamada “Secreteando” (en realidad, una suplencia en la que reemplazó a Luisa Mercedes Levinson). Esta novela, en la que el narrador utiliza el seudónimo de Jacqueline Saint Pierre, es la mejor estructurada y lograda de este período, los años setenta. A pesar de haber insinuado el asunto en algunos poemas, y a pesar de lo que decía Villordo de sí mismo (“no creo que quien me conozca se haya llamado a engaño nunca”), lo cierto es que en esa época todavía estaba lejos de convertirse en el escritor tremendo, de la crudeza realista y del “tema áspero” y la “temática valiente”.

Cuando en 1983 apareció *La brasa en la mano*, Villordo se fue convirtiendo en un personaje público que aparecía por televisión y daba entrevistas hablando abiertamente de su homosexualidad. Llegó a sobrepasar los sesenta mil ejemplares en los días de la incipiente democracia. Como parte del destape en cierne era bastante elocuente. Villordo había cruzado la línea del pudor típico con el que la alta literatura había tratado el amor homosexual.

Villordo sacó chapa de auténtico escritor. Ahora tenía un tema propio. Ese libro cambió su vida y en cierto modo lo condicionó, y le dio un sentido de “misión” pública que, diez años después, se concentraría en la lucha contra el sida.

Pero, primero, ese libro cambió su literatura.

Pateando el tablero

El núcleo de la vivencia homosexual que narra Villordo en sus libros desde 1983 está anclado en la década del cincuenta. Así lo explicaba en una entrevista: “El año de *La brasa en la mano* es 1950, cuando no había libertad pero se podía conversar, los homosexuales se mezclaban en la corriente co-



mo podían. Esa experiencia es la que está en el libro. También los lugares. La ciudad entera es el escenario de la novela. Está la estatua de San Martín a propósito, el héroe impoluto que señala con el dedo, y la plaza San Martín, que era un centro de yiro, de búsqueda. Había unos mingitorios al que ya se sabía que entrando allí se encontraban buscas. Los marineros del puerto que estaban cerca, los colimbas de franco iban allí. El comercio no era exclusivamente monetario. Había interés en la homosexualidad, eso siempre estuvo presente, pero generalmente había que sostener económicamente al amado".

Villordo admitía que la novela era una confesión, y que eso era lo que iban a encontrar los lectores: autenticidad, sinceridad, velos corridos. En todo caso, era una confesión amasada a lo largo de los años porque cuando se publicó hacía ya rato que la novela había sido escrita. Presumiblemente fue "vivida" en los '50 y escrita en los '60. Lo cierto es que en 1976, durante una estadía en Estados Unidos por una beca Fullbright, la pasó en limpio. Ese año –impensable en Argentina– hubo un intento de publicarla en México, pero no prosperó, así que tuvo que pasar toda la dictadura para que finalmente viera la luz.

"Manucho jamás había admitido que yo era un escritor aunque nos conocíamos desde hacía muchos años", contaba Villordo. "Cuando le di esta novela primero me dijo: 'Ponés muy bien los puntos y comas'. A mí me enfureció. Pero después me escribió una larga carta y supe que admiraba esta novela. Le intrigaba lo autobiográfico. Me decía que no reconocía a nadie y quería saber cuál personaje era yo. El narrador tiene mi entonación pero él se daba cuenta de que no era yo. Yo soy Myriam, le dije, un personaje más bien secundario, el que recibe las bofetadas, el escarnio de los otros homosexuales."

En el libro, la imagen de Myriam/ Villordo aparece con fuerza dramática: "El Myriam 'terrible' había aparecido: el que por obstinación, porque conocía, porque no quería renunciar, se acostaba en el balneario con los guardiamarinas, los 'bañistas', el último borracho del bar, el chofer que iba a orinar en el yuyal, el primer encontrado, los prostituidos que acaban por desear otro cuerpo, los estibadores de la madrugada, el enfermo escapado del hospital, el muchacho perdido, los desocupados que lo llenaban de bichos y se peinaban con el pañuelo atado al cuello para no salpicarse; todo eso que está al margen y era la ola de su balneario que aparecía y desaparecía según los reclamos de las cárceles, los hospitales y la policía".

La brasa en la mano es un ejercicio de narración arborescente. En la medida en que el narrador intenta contar a sus amigos lo feliz que está porque un joven amante le ha declarado su amor, se va por las ramas de las historias de vida de esos amigos (Beto, Myriam, Adolfo, Babá) y cuando termina de recorrer las ramas el amor ya se ha terminado porque el amado lo abandona para irse de viaje. La raíz proustiana del relato es evidente, así como algunos de sus tópicos centrales (los celos, las idas y vueltas del amor por un "inferior" social). La fiesta de la marquesa de Saint Euverte (pasaje célebre que corona *Un amor de Swann*) encuentra aquí un equivalente carnavalesco en la fiesta de Babá, a cuyo término se precipita el final de la relación del narrador con Miguel como en Swann se precipita su relación con Odette –la mujer que al fin y al cabo no era su tipo– tras la aristocrática reunión social.

Banquete, desborde, celebración de la decadencia y fiesta de suburbio se dan cita a los postres en la fiesta de Villordo, "cuando el banquete tenía las señales del *rimmel* de la ojera de Conce, que se le había corrido marcándole una estría en la cara blanqueada, la sofocación de la Viuda, cuyo calor iba en aumento, la costra de Babá, más pegajosa, y su sonrisa más blanda, porque aunque él no tomaba bebía furtivamente de mi copa. Y tenía, sobre todo, la alegría de la borrachera colectiva, su fuerza, que si bien desata las convenciones crea a la vez otras, las inventa, y ya no se sabe ante cuál de ellas se está, porque cuesta reconocerlas en la exageración".

El relato es además una formidable cartografía testimonial de la sexualidad más o menos clandestina de los años '50, de sus prototipos, códigos y lugares: los soldados, los "señores con plata", las plazas y el suburbio con sus ranchos descampados, la sexualidad del proletariado urbano y suburbano, los lugares más secretos de mezcla social, los bares portuarios, las paradas de camioneros.

Cuando Villordo puso este libro sobre la mesa, inexorablemente pateó el tablero. En principio, rasgó el velo de su propia literatura, más elusiva, más costumbrista, como en *El bazar* o *Consultorio sentimental*. El viraje de ese costumbrismo amable y sensible a un testimonio apretado de vidas secretas, ocultas, es notable. Además, no se había escrito hasta el momento de la manera como Villordo describe la iniciación sexual de su alter ego Mario-Myriam, a los nueve años, con un muchacho de veinte.

"Entonces lo dejó hacer, tanto, que el muchacho extremó sus cuidados, le dijo muchas palabras tiernas, y sólo cuando Mario quiso encogerse por el verdadero dolor, que presentía más que sentía, le separó brutalmente las nalgas y empujó. (...) Le decía que era guapo, que así debía ser, que hiciera el último esfuerzo, mientras lo levantaba por debajo y lo tocaba él también, y el peso del cuerpo lo apretaba hasta asfixiarlo, el alientole quemaba el cuello y la otra mano le hacía daño, lo abría entre las nalgas, nada más para llegar al final que ahora sí llegó, cuando se soltó y fue penetrado con un grito que lo ahogó, le llenó la garganta, le impidió gritar, lo aflojó, y tal vez con un desmayo, porque nada supo, insensibilizado por el dolor, cuando quiso reaccionar, el amigo se despegaba lentamente, ya no temblaba y con mucha delicadeza lo libraba del suplicio, poco a poco, para evitarle el sufrimiento, y caía a su lado y lo acariciaba, lo abrazaba con una ternura que lo hacía llorar, comenzando por las nalgas y el orificio obliterado (que le limpió) y siguiendo por las lágrimas, que tanto lo avergonzaron."

Villordo cruzó la línea de su propia literatura y también del tratamiento sesgado y estetizante que se le había otorgado a la sexualidad en los círculos de alta literatura de la que él mismo se alimentaba: los desmayados pupilos de Bianco, los rimbombantes efebos de Manucho.

En el momento de publicarse, por cierto, la novela iba mucho más allá del valor de plantear una temática "difícil" o de ser "valiente", pero era bastante obvio que por un tiempo se la iba a leer en función del módico destape de la posdictadura. Hoy es posible avanzar en una lectura política (es un libro no militante pero cargado de denuncias implícitas en la violencia social que describe) y verificar la tensión entre una estética realista/ testimonial y una línea carnavalesca/ barroca, quizás las dos líneas centrales que en prosa y poesía se disputaron la representación de lo homosexual en la literatura argentina entre los '50 y los '90, de Carlos Correas a Néstor Perlongher.

En *La otra mejilla* (1986) y *El ahijado* (1990) Villordo continuó desplegando su visión del tema. Vale destacar especialmente el primer texto, en donde despliega una línea insinuada en *La brasa en la mano* pero lateral: la represión, la cárcel a homosexuales por aplicación de los edictos policiales como parte de la cotidianidad de los personajes, que entre desengaño y desengaño, entre amorío y amorío, iban a parar al calabozo.

Cuando Villordo puso *La brasa en la mano* sobre la mesa, inexorablemente pateó el tablero, rasgó el velo de su propia literatura, más elusiva, más costumbrista (como en *El bazar* o *Consultorio sentimental*) y se desprendió del tratamiento sesgado y estetizante que se le había otorgado a la sexualidad en los círculos de alta literatura de la que él mismo se alimentaba; puso en negro sobre blanco algo que hasta ese momento no se había escrito: un descarnado relato de una iniciación sexual de un niño de nueve años con un muchacho de veinte.

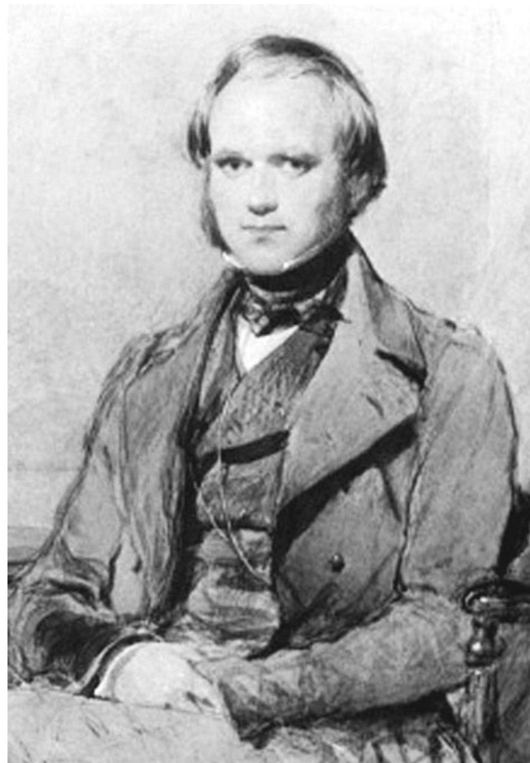
El final

El 9 de septiembre de 1993, a través de un artículo en *La Nación*, Villordo hizo pública la enfermedad que poco después le causaría la muerte. "A mí no me va a tocar. Pero me tocó. Tengo sida. Lo supe hace dos años. No lo dije hasta ahora para reservarme el sufrimiento y si lo digo ahora es con el único fin de ser útil. Si no lo consigo, desde ya pido perdón."

Lo que había sido un secreto a voces en el mundo literario, con la revelación pública llevó a Villordo –entre internación e internación– a una militancia resignada pero activa. Dio entrevistas, reconoció sin vueltas (en un video sobre el sida) que se había infectado por su promiscuidad sexual de años, instó a hacerse el análisis y a no discriminar a los enfermos. Eran años donde aún arreciaba la presión de la Iglesia Católica sobre las costumbres, y los monseñores querían enviar a gays y lesbianas a vivir a una isla, entre otros dislates. Villordo, católico practicante, terminó enfrentándose a los voceros de su Iglesia aunque sostuvo su fe. Murió el primer día de 1994.

Su camino no fue lineal y sus contradicciones volvieron más interesante su literatura. A diez años de su muerte y a veinte de la aparición de la novela que lo cambió definitivamente como escritor, valgan estas líneas como recuerdo y homenaje.

Beautiful!, isn't it?



LOS VIAJEROS INGLESES Y LA EMERGENCIA DE LA LITERATURA ARGENTINA (1820-1850)
Adolfo Prieto

Fondo de Cultura Económica
Buenos Aires, 2003
214 págs.

POR PATRICIO LENNARD

En un artículo titulado "Exotismo", César Aira piensa la literatura de viajes como un género que, durante el siglo XIX, va a la zaga de la expansión capitalista y del proceso de creación de nuevas nacionalidades. En aquel tiempo, el carácter exótico que los países lejanos tienen para Europa se condensa en la fetichización que, de esas naciones incipientes, produce la mirada de sus viajeros. Allí, según Aira, se insinúa la fórmula última del exotismo: cosificar la nacionalidad ajena hasta volverla una estampa pintoresca.

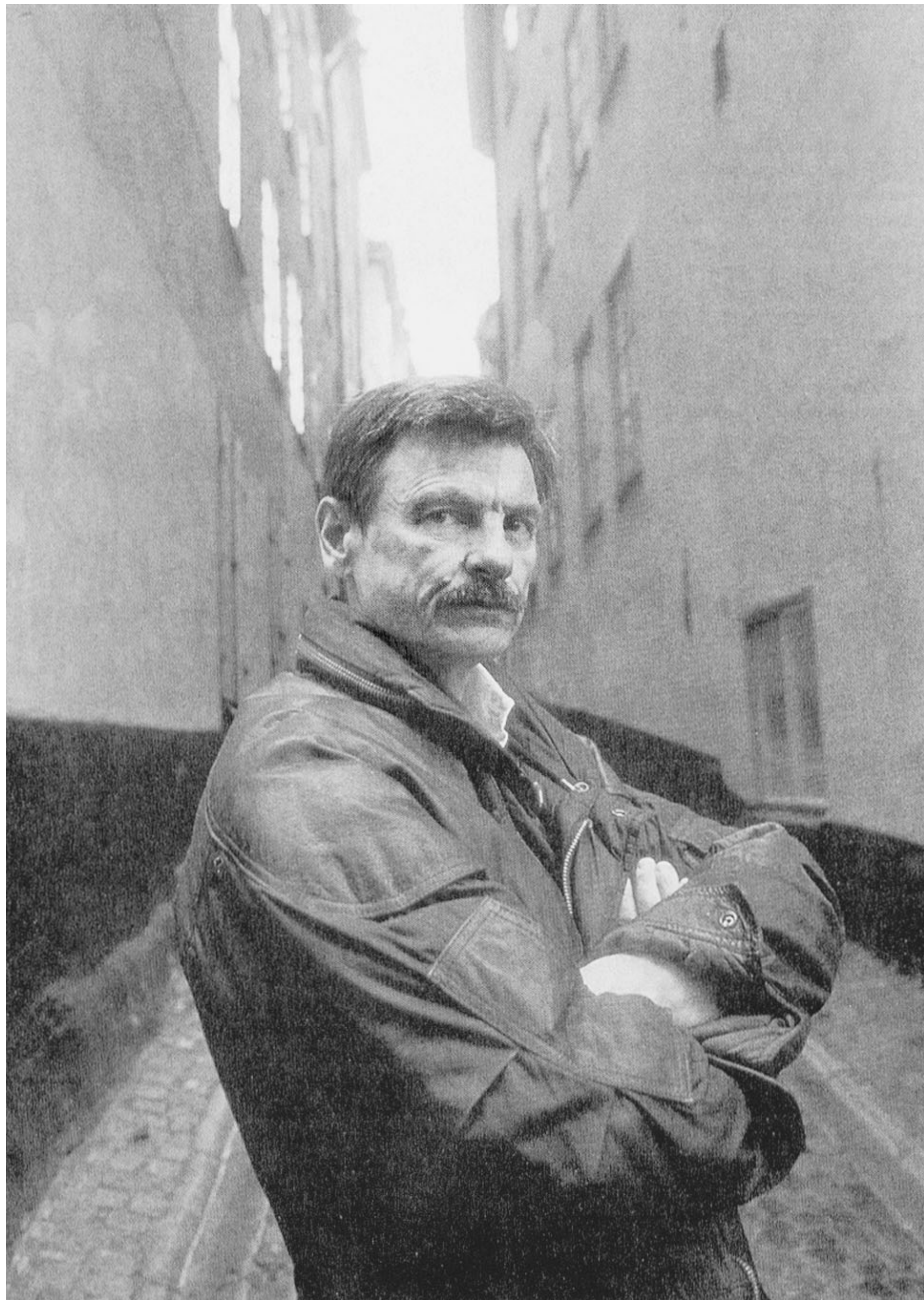
Esta perspectiva no es muy diferente de la que Adolfo Prieto pone en escena en *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina (1820-1850)*, en la medida en que su hipótesis central sostiene que la literatura nacional nace donde un discurso extranjero ha delimitado, con anterioridad, la imaginería que define lo "específicamente" argentino. El gaucho, el matadero, la pampa y el indio son, de este modo, los motivos más importantes que Prieto rastrea en los textos que, entre 1820 y 1835, escriben al menos catorce viajeros ingleses tras su paso por el Río de la Plata. Textos que –de acuerdo con el minucioso trabajo filológico de Prieto– forman parte del universo de lecturas de quienes dan comienzo a la literatura argentina: Alberdi, Echeverría, Mármol y Sarmiento.

Publicado originalmente en 1996, y ahora reeditado por primera vez, *Los viajeros ingleses...* consta de dos partes. La primera analiza los relatos de viajes que se inscriben en un arco que va de la figura de Humboldt –arquetipo decimonónico del viajero a América e instaurador de un paradigma del "arte de viajar" (aunque nunca haya recorrido la Argentina)– hasta Charles Darwin –pionero en la exploración de la Patagonia, Tierra del Fuego y las islas Malvinas–. En la segunda parte, textos fundacionales como *La cautiva*, *El matadero* y el *Facundo* –por nombrar algunos ejemplos– son abordados a partir de las relaciones con los escritos de dichos viajeros, siempre desde la certidumbre de que la literatura juega un rol insoslayable en la construcción de una identidad argentina.

Así, la idea de originalidad que el proyecto literario de la generación del '37 postula, en la descripción de la naturaleza física y de los tipos sociales, aparece conmovida en sus cimientos, ya que el imaginario en que se asienta parece involucrar una reescritura (una traducción) de la tradición de viajeros que Prieto examina. Si bien no fue necesario que los expedicionarios ingleses reconocieran la existencia del gaucho o de la pampa para que éstos tuvieran entidad literaria, el descubrimiento de sus rasgos a través de la mirada extranjera no pudo sino establecer –según Prieto– una influencia, un antecedente inevitable para los autores argentinos. La sospecha de una colonización figurativa de este tipo plantea, una vez más, la idea de que la literatura nacional está hecha básicamente de citas, y escrita a modo de palimpsesto a partir de las literaturas centrales.

No obstante, la pregunta por las consecuencias que esos relatos de viajes tuvieron más allá de lo estrictamente literario –sobre todo en las implicancias ideológicas que la expansión imperialista británica ostentó, particularmente en nuestro país, durante el siglo XIX– es respondida de manera sesgada. Constituye, más bien, uno de los interrogantes que el texto de Prieto propone para que su investigación sea proseguida. Para que, de una vez por todas, las versiones que plasman los orígenes de la cultura argentina dejen de ser meras postales que los turistas compran en cualquier puesto de diarios.

Mr T.



ANDREI TARKOVSKI: EL ICONO Y LA PANTALLA
Pablo Capanna

Ediciones de la Flor
Buenos Aires, 2003
316 págs.

POR MARTÍN DE AMBROSIO

Las películas *Solaris* y *Stalker* que Tarkovski supo filmar –basadas en sendas novelas de ciencia ficción– son el punto de conexión entre el cineasta ruso y Pablo Capanna, especialista argentino en el género. A partir del azar de esa reunión (Capanna entrando desprevenido al cine Cosmos a ver la película que alguien había hecho sobre la novela de Stanislaw Lem), el escritor argentino desanda todo el camino de la singular obra de Mr. T. Y es gracias a esta precisa "conexión" entre uno y otro, permitida por la también llamada "literatura de anticipación", que se arma una singular biografía en la que se mezclan sinopsis de los films con comentarios, puestas en contexto, citas del propio Tarkovski y análisis de los críticos de cine.

Aunque Capanna confiese con prontitud ser un *amateur* en el campo del cine, tal supuesto déficit no se trasluce en la lectura del libro, exhaustiva y prolijamente documentado. Y son las mismas virtudes que el autor ya había sabido desarrollar tanto en sus libros anteriores (específicamente *Excursos* de 1999, donde podía hablar alternativamente de Tolkien y Jünger) como en sus artículos de divulgación científica en el suplemento *Futuro* de este diario.

Así es que Capanna cuenta cómo Andrei Tarkovski (1932-1986) fue uno de los cineastas emblema del cine soviético pos-Stalin. Pero no porque sus películas fueran la concreción de los deseos de la burocracia, ni mucho menos porque reflejaran fielmente lo que se dio en llamar "realismo socialista", sino más bien porque su vida y sus escasas obras (si se las compara con Fellini o Kurosawa) son un botón de muestra de las contradicciones de una Unión Soviética que tuvo que lidiar con una personalidad como la de T. Por un lado, la URSS puso su maquinaria cinematográfica al servicio de financiar películas que difícilmente hubieran conseguido rodarse bajo parámetros comerciales. Por otro –debido a que a los deshielos encabezados por Nikita Kruschev se sucedieron gobiernos más duros– Tarkovski subía y bajaba en los "simpatómetros" oficiales. Por eso siempre filmó al borde de la proscripción total, le retaceaban permisos para participar de los festivales europeos, lo eliminaban de las enciclopedias oficiales, lo volvían a poner, y lo instaban a filmar "sobre problemas verdaderamente importantes". Sus relaciones con los jerarcas comunistas se deterioraron fatalmente cuando hacia 1979 le impidieron llevar al Festival de Cannes a su hijo y su suegra, que quedaron detenidos en Rusia, como "garantía de regreso" del cineasta. Sólo una campaña internacional encabezada por François Mitterrand logró que Tarkovski (h.) alcanzara a visitar a su padre, ya gravemente enfermo. Exiliado y todo, Tarkovski (como Solzhenitsyn) resultó ingrato a Occidente, porque no hacía elogios desmesurados al capitalismo, e incluso se permitía cuestionar los alcances y los usos de la libertad en Europa del Oeste.

Andrei Tarkovski: El ícono y la pantalla encierra desde las construcciones de Tarkovski en el celuloide hasta esa construcción más vasta e imperfecta que es la propia vida, y muestra los avatares de un cineasta tan personal que no encajaba ni en el comunismo de la revolución ni en las exigencias del mercado capitalista. Como el Morel de Bioy, supo crear un mundo, pleno de visiones oníricas y repeticiones fantasmales, cuyo redescubrimiento es estimulado por esta obra de Capanna.

Traditore

TRADUCIR EL BRASIL
Gustavo Sorá

Libros del Zorzal
Buenos Aires, 2003
254 págs.

POR JORGE PINEDO

La *Pedagogía del oprimido* de Paulo Freire en los sixties le ventiló la cabeza a más de un docente. Los veinticuatro tomos de *El benteveo amarillo*, la saga de Monteiro Lobato, resultó para tres generaciones de argentinos una alternativa válida al vanidoso enciclopedismo del *Lo sé todo*. No menos influencia en la infancia tuvo y tiene *Mi planta de naranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos. Aquel memorable *Las Américas y la civilización,* de Darcy Ribeiro, anticipó en un lustro *Las venas abiertas de América Latina,* de Eduardo Galeano. Luego, *Doña Flor y sus maridos,* de Jorge Amado, sazonó la lectura de novelas de este lado del Plata, tanto como Vinicius de Moraes o Chico Buarque de Hollanda abrieron a más de uno las puertas de la poesía. Matilde de Elia Etchegoyen, Haydée Jofré Barroso, Bernardo Kordon, Santiago Kovadloff, Estela dos Santos y Montserrat Mira supieron, entre otros, transportar con fervor e idoneidad aquellos originales brasileños a la lengua del Río de la Plata.

Breve inventario que prioriza los usos de lectura y, por ello, el impacto relativo de un medio cultural sobre otro. Si el criterio fuera, sin embargo, cuantitativo, la magnitud de importaciones de libros del Brasil a la Argentina pasaría, hoy por hoy, a estar signada por Paulo Coelho. Muy distintas son, claro, las consecuencias.

Gustavo Sorá se precipita con su *Traducir el Brasil* en este segundo alud de paradojas que es parte del engranaje cultural que reproduce a escala latinoamericana aquellas acuñadas por los otros dos vecinos, los originales, de la Península Ibérica. Atrapado en tamaño remolino, esta investigación de inquietud antropográfica procura revelar "una de las dimensiones centrales de la circulación internacional de ideas, de la generación de bienes simbólicos, de la constitución de las identidades nacionales". Lugar de cruce, la traducción, entonces, aproximaría a captar la esencia "trascendente, natural, inmanente, inmemorial", la "fuerza de orientación cosmológica", es decir lo "particularmente problemático entre 'los intelectuales'". Sumatoria de perspectiva new age agregada a tesis sociológicas norteamericanas que alguna vez estuvieron en boga en los medios académicos (Sahlins, Thiesse), el marco teórico adoptado por Sorá añade la noción de "importador" como aquel individuo que vehiculiza un intercambio despolitizado, sin plusvalía. Cuerpo ideológico afín al Instituto de Desarrollo Económico Social (IDES) en general y a Elizabeth Jelín –que condujo esta pesquisa– en particular, marca la impronta presente mediante categorías semejantes en otras producciones (la serie *Memorias de la represión*), como la del *entrepreneur*.

En esta oportunidad tal sello aparece en la categórica omisión del hecho de que el mercado editorial mundial se halla dominado por empresas capitalistas transnacionales cuyas políticas se regulan por una viscosa mercadotecnia. Menudo detalle que explica cómo el prometedor capítulo dedicado a la Feria de Frankfurt se aparta de la descripción etnográfica de la aldea librera para aproximarse a una guía turística de las sierras cordobesas, con mapa en alemán incluido. Rasgos sobresalientes dentro de un *editing* cuya ausencia se evoca a cada página donde se relevan acciones de Estado, políticas oficiales y valores de la cultura dominante que matizan las tablas estadísticas y las numerosas citas en inglés, portugués, francés y alemán (eso sí, sin traducir).

Cosa nostra

EL OLOR DE LA NOCHE
Andrea Camilleri

Trad. María Antonia Menini Pagés
Salamandra
Barcelona, 2003
224 págs.

POR MAX GURIAN

El comisario Salvo Montalbano, protagonista de la exitosa serie de novelas policiales escrita por Andrea Camilleri, enfrenta en su sexta presentación a un enemigo por demás escurridizo: el tiempo. La financiera Rey Midas estafa a los crédulos jubilados de Vigàta, y sus respectivos años de ahorro y privaciones previsionales huyen raudos en las valijas de un contador arribista. Un delito ordinario que le señala a Montalbano su perentoria vejez, la evidencia dolorosa e irrefutable de su solitaria existencia. La nostalgia puebla entonces las meditaciones del sabueso italiano; sus horas presentes se cargan de referencias a intrincadas historias (y novelas) del pasado; las mismas estaciones intermedias, arguye, parecen haber desaparecido sin dejar más rastro que sus templados sosias. Mientras reformula su calendario personal, Montalbano se inmiscuye en la investigación del fraude que, por supuesto, no le compete, y junto con sus adláteres Augello y Fazio arma y desarma variadas hipótesis hasta dar, por sí solo, con la solución del caso. En rigor, una solución literaria: la reescritura confesa del cuento de Faulkner "Una rosa para Emily" cierra la novela.

El olor de la noche tiene un ritmo ligero, carente de dramatismo, y suscita la mínima tensión necesaria para que el lector siga dando vuelta sus páginas hasta el final. El texto ameniza el raudal de información y de especulaciones detectivescas a través de un eficiente hilvanado de diálogos de oficina y conversaciones pueblerinas. Un recurso narrativo que Camilleri ha sabido aprovechar y perfeccionar en sus libros tras décadas de labor como guionista de, entre tantas otras producciones, las andanzas catódicas del comisario Maigret, la célebre creación del belga Georges Simenon.

Toda pesquisa en Camilleri despliega el escenario móvil por el cual circulan, morosos, los personajes, luciendo hablas y costumbres propias. De hecho, es el "diseño humano" de Montalbano el que, desde la publicación de *La forma del agua* en 1994, y más allá de cualquier trama, seduce masivamente al público lector. Apellidado en homenaje al hoy fallecido Vázquez Montalbán, el comisario se transformó en el epítome imaginario del investigador a la siciliana: un policía sarcástico, amante de la naturaleza, culto como la enciclopedia e insaciable aficionado al arte culinario de su región; un hombre atento a la verdad (discursiva) que, como corresponde a su oficio, odia los lugares comunes y las frases hechas. El mayor logro de Camilleri es la invención de una lengua propia que fusiona el dialecto local con el italiano oficial y rescata del olvido lingüístico el vocabulario campesino. Lamentablemente, la traducción española no logra dar cuenta de ello, salvo como remanente costumbrista en los dichos de algún personaje menor.

En tierras de la "Cosa Nostra", tan lejos del policial negro como del enigma de salón, Camilleri fragua una versión mediterránea del género en la que hasta los peores crímenes huelen a aceite de oliva extra virgen.

www.tijeretazos.org

Tijeretazos postriziny es una revista on-line española que se ocupa de cuestiones literarias y cinematográficas. El último de sus exhaustivos "abecedarios" –a cargo, en este caso, del rosarino Emilio Toibero, cuyas críticas podemos leer habitualmente en *otrocampo*– está dedicado a Pier Paolo Pasolini. La selección de Toibero, que funciona como una introducción bien documentada a la enorme obra pasoliniana, permite leer las tensiones que definen la poética del director de *Teorema*, probablemente la más radical de la segunda mitad del siglo XX, difícilmente neutralizable –sobre todo en sus últimas manifestaciones (*Trasumanar e organizzar*, *Salò*, *Petrolio*)– por las bondades de la desfalleciente esfera estética autónoma. El "abecedario Pasolini" es una antología de los escritos pasolinianos que se organiza temáticamente y que incluye fragmentos de entrevistas, de críticas publicadas por el autor en revistas de cine y de literatura, de poemas y, sobre todo, de sus intervenciones en los grandes medios gráficos italianos, reunidos en *Scritti corsari* y en las *Lettere luterane*.

A lo largo del abecedario, se van reconstruyendo las facetas de un personaje complejo e incómodo: el Pasolini decadente, lector de Pascoli y de Verlaine; el Pasolini ontológico, que encuentra en el cristianismo primitivo una fuerza vital, singularizante, irreductible; el Pasolini hereje, crítico de los lugares comunes (juvenilismo, libertad sexual, aborto) de la socialdemocracia biempensante; el Pasolini negativo, que abjura de la celebración inocente y dionisíaca de la corporalidad y del sexo sublimada por los medios y el consumismo. En pocas palabras, la selección permite reconstruir el registro despiadado del cambio de las formas tradicionales de subjetivización, cambio que, para Pasolini, es fundamentalmente una "mutación antropológica".

La selección de Toibero –que tuvo a su cargo, también, el imprescindible *dossier* de tijeretazos dedicado a Edgardo Cozarinsky– es particularmente puntillosa en lo que se refiere a la producción fílmica de Pasolini. Nos quedamos, en cambio, con ganas de leer la entrada de Dante y el polingüismo; la entrada de Gramsci y la subalternidad; la entrada de Spitzer –Pasolini poseía una rigurosa formación filológica– y el peso de la estilística en la formación del concepto "gramscicontiniano" de *cultura*. Carencias que signan cualquier abordaje de proyectos desmesurados y terribles como el de Pasolini, cuya verdad nunca puede ser dicha toda.

DIEGO BENTIVEGNA

La campana de palo



POR ARTURO CARRERA

Creo firmemente que sin duda Borges sigue en la escena poética de hoy, pero sosteniendo esta idea de la poesía dentro de una poética que quiere redimir la ficción. Y estimo que los jóvenes de los noventa acaso lo ignoran, pero trabajan, en efecto, siguiendo líneas que no contradicen, ni formal ni temáticamente, este aspecto esencial de la obra borgeana.

Pero hay otro punto, ya no de la obra sino de la teoría de la lectura en Borges: y es que él nunca, al menos así lo decía públicamente, leyó a sus contemporáneos. Salvo un breve trabajo de Cortázar, algún libro de Bioy Casares, que también leyó poco. Según creo, el motivo no fue la ceguera sino una especie de profesión de fe que tiende a resolverse en la lectura de lo que Borges mismo definía como un clásico. Es decir, un libro *leído* de cierto modo, no *escrito* de cierto modo. Para Borges, todo el énfasis de un libro clásico estaba puesto en ese modo en que se lo leía. Según esta teoría, él sólo releía, y memoraba.

Hace unos años, en la presentación del libro *Punctum*, del joven poeta argentino Martín Gambarotta, escuché lo siguiente: "Siento que no puedo escribir si no leo a mis contemporáneos".

Creo que esta frase contiene una revelación que cambia la historia de la poesía contemporánea. Porque mientras hasta no hace mucho tiempo la vanguardia se constituía como la parodia crítica de la tradición –es decir, que la tradición era asimilada o tenida en cuenta como sustrato de una parodia, de una crítica paródica–, hoy, al menos en la poesía argentina, la tradición cumple un efecto de esfumado. Está presente como la sonrisa de La Gioconda, que fue pintada con la técnica del esfumado, para volver más pura la sensación o el precepto de incertidumbre, de póstuma y efímera ambigüedad al mismo tiempo y en todos los sentidos. Porque incluso si hablamos de ambigüedad se trataría sin duda de una ambigüedad en todo distinta a la que conocemos: a la surrealista, por ejemplo, a la de la ciencia, por ejemplo. Es una ambigüedad que pone en juego, a nivel literario y retórico, una ecualización de los géneros, una trivialización indiferente de los caracteres fijos de ciertas formas clásicas y modernas. Porque aún las formas ciertamente fijas o "ancladas" en la tradición de la poesía moderna y sus apariencias específicas han sido arrasadas por el "pensamiento" o los "precisos devenires" de la poesía de estos jóvenes.

Por ejemplo, la lírica ha sido desplazada, diría yo, por una micropolítica lírica. Permítaseme decir que mientras Borges sugería afianzar la teoría de los géneros y mientras se negaba a leer a sus contemporáneos, la poesía de los jóvenes crea esta micropolítica lírica de la lectura que borra los géneros o los desestabiliza mediante una omnilectura u omnipresencia crítica de los mismos.

Uno de los proyectos en el 2000, en Buenos Aires, fue el lanzamiento de una revista liderada por Marina Mariach, Santiago Llach y Martín Rodríguez bajo el nombre de *Poesía y Política*, pero entiendo que en esas dos conocidas palabras el sentido ha cambiado, por no decir "mutado". Ni poesía ni política encriptan o codifican hoy los referentes hasta hace poco conocidos. Hay un efecto de "flavorización" en ambos términos, como una mezcla de sabores, olores y gustos. Los dos están impregnados por el movimiento socio-económico y cultural, que ha cambiado radicalmente en la Argentina en los últimos años. Hay una nueva estética de la pobreza y una ética de la desvalorización de nuestro mundo, natural y humano.

Como fantasmas, o como una campaña fantasmofísica (con palabras de Foucault), o como un pálido relámpago de extinción y de renovación, siguen las mismas querellas, estéticas y éticas, pero relativizadas por el cambio brusco o mutación del universo cultural. También es preciso recalcar que al ímpetu creciente natural de los poetas y de sus lecturas poéticas y críticas se le sumó la formación de grupos y la publicación de libros de poesía y antologías que fueron propiciadas por distintas asociaciones culturales (nacionales y privadas), premios y mecenazgos. Roland Barthes hablaba de la burguesía como un viejo texto sobre el que estábamos apostados. Un viejo tejido o texto del que nadie podía sustraerse, nos decía, y dentro del cual estábamos como en el mito de Efesto, atónitos, intentando desgarrar su invisible pero duradera red.

Hoy ese tejido está en hilachas; la cultura burguesa ya no es un tejido ni una red sino una telilla de crisálida en el punto en que se desgarra para siempre. Sobre ese vestigio pulviscular, casi transparente, "trabajan", es decir, "cambian" y "sobreviven" nuestros poetas más jóvenes.

No debo de olvidar que en 1928, una revista cercana a la ideología de la línea Boedo se llamó *La campana de palo*. También dije que los poetas más jóvenes han escamoteado la figura de Borges, la línea borgeana. Filosóficamente hablando, hay asimismo un devenir pobre, lumpen, desesperanzado, de la poesía. El dicho dice: "como la campana de palo es la esperanza de los pobres". No suena esa campana. No llama a oración ni a misa ni a comunión. Sin embargo, hay cantidad hechizada. La esperanza resultó ser una cantidad hechizada. Recordaré también que Rimbaud le dio un nuevo sentido a la novedad en poesía, cuando imaginó que era una cantidad: "la cantidad de misterio que cupiera en el alma universal".

Para Borges, personaje central a pesar de todo el borramiento de su figura como poeta, sin duda la poesía buscaba, como toda su poética, redimir al escritor de la ficción o acaso, de la excesiva ficción. La ficción, o la ficción excesiva le impedía ser. O al decir de Yves Bonnefoy: no redimía la presencia.

Para la nueva poesía en Argentina, la cantidad hechizada, su novedad, su surgimiento de un sitio de infortunio, de corrupción de valores éticos y estéticos, hoy alcanza la permanencia, la escucha turbada por la inocencia en toda su fuerza, del sonido de la campana de palo. El desasosiego de una presencia que no se alcanza ni se colma de misterio en este mundo, pero protege ese misterio, sin embargo, y lo custodia para dejarlo entrever en una especie de *arrière pays*, en otra apariencia o en otro auspicioso lugar.



ENCUENTROS

La última ola

Los poetas "casi jóvenes" reunidos al comienzo del verano en Mar del Plata permitieron, con sus lecturas y su práctica vital, interrogar una zona de la literatura argentina que no deja de sorprender por su dinamismo y su capacidad para sobreponerse a cada crisis.

POR FLORENCIA ABBATE

Generosa aún en su larga decadencia, "La feliz" lo alberga todo: rancias estrellas del teatro de revista, apostadores errantes, ilusionados cineastas y, ahora, poetas. Dos días enteros duró el encuentro organizado por Dársena 3 (Ana Porrúa, Valeria Ali, Bárbara Gasalla) y el Grupo Vox de Bahía Blanca (Marcelo Díaz, Marina Yuszczuk, Mario Ortiz, entre otros). Bajo el título "La última ola: poesía argentina reciente", unas tres decenas de autores casi jóvenes fueron convocados a reunirse el 28 de noviembre en el bar marplatense El ciudadano. Ninguna institución daba su apoyo, de modo que cada quien tenía que arreglárselas para solventar su excursión (como dando el ejemplo, los bahienses resolvieron las suyas con un pozo común recaudado en base a fiestas).

Todos arribaron a la cita bastante más tarde de la hora prevista. Muchos con el cabello arenoso, pues apenas pisaron la ciudad habían sucumbido a los aires de la costa, y estos vates no son tan profesionales como para ignorar que la vida debe ser más que una lucha contra el tiempo, y que no hay por qué sacrificar en los altares de la disciplina la importancia de la propia existencia.

Las mesas de lectura se sucedían con saludable rapidez ("Nadie quiere nada largo y deprimente", dijo un invitado mientras otro elogiaba una audaz y notable *remake* de la pieza dariana "El coloquio de los centauros", a cargo de Mabel Gondin). El humor fue sin dudas un rasgo reconocible en todas y cada una de las mesas. Ya sea a través de una ríspida acidez como forma de crítica social, o bien mediante la política de la ironía falsamente ingenua, la mayoría de los textos recitados elegían la risa por sobre cualquier solemnidad. Durante los intervalos, los participantes charlaban junto al mostrador/ feria de publicaciones –superpoblado por una multitud de sellos independientes–, y no era raro que alguno estirara la mano y sustrajera sin más un ejemplar al tiempo que decía "Te regalo mi libro". Alrededor de cincuenta personas "foráneas" asistieron a escuchar cada tanda de lecturas; curiosamente, más con una natural actitud de parentesco y empatía que con gesto de "He caído en un círculo cerrado donde se habla en verso". No obstante, la llegada de Fernanda Laguna sobre el crepúsculo del segundo día –peluca mugrienta, vestuario amarillo, cara de estar en otra parte– parecía proponer en clave bufa que de todas maneras la figura del poeta es aún caricatura y misterio.

El público se incrementó en las nocturnas mesas de debate, "Poesía y política" y "Poesía argentina de los noventa", que contaron con la presencia de dos invitados especiales, Daniel Samoilovich y Arturo Carrera (ver aparte su intervención). En ellas se reflexionó acerca de un fenómeno que había sido más analizado por la crítica que por sus propios actores: los poetas como activistas de un movimiento espontáneo y heterogéneo que, consciente de sí o no, se orientó a crear y propagar espacios de autogestión, apertura, intercambio (editoriales, revistas, bares, páginas web, ciclos, etc.). Dispuestos a dar cabida a los impulsos más dispares –sin miedo a que ese pluralismo optimista le hiciera perder a la poesía sus contornos–, en los últimos años los poetas desplegaron una serie de prácticas tendientes a recuperar cierta vitalidad, un activo entusiasmo que escaseaba en el lúgubre acontecer del campo intelectual y artístico del menemismo y lo que le siguió hasta el final del 2001.

Ante el abandono estatal de la cultura (y un clima de aburrimiento, eficiencia, encierro, sálvese quien pueda), hubo más interés en restituir una alegre autonomía que en alcanzar esa belleza que se sienta en la más alta de las sillas de la iglesia donde los directores de arte se congregan a elegir las cosas para la inmortalidad.

En tal sentido, quizá no haya ciudad mejor que Mar del Plata para un evento así: si bien la poesía ya no es, como quería Martí, la levadura de los pueblos, conserva el encanto raro de lo que ha sido excelso alguna vez y supo ser, al igual que "La feliz", generosa en su decadencia. Esta reunión fue un balance de ese proceso. Y a la vez el comienzo de una interrogación sobre el futuro: si la "poesía joven" cesa de ocupar un lugar entre las "últimas tendencias", la fruta se acaba en la cáscara? ¿Qué de perdurable deja detrás y qué pueden los autores seguir dando?

NOTICIAS DEL MUNDO

Cibervidriera Desde abril del año próximo estará en línea el catálogo general de libros argentinos inscriptos según el International Standard Book Number (ISBN), una base de datos con 170.000 títulos iniciales y 14.000 novedades editoriales por año. El portal será presentado en la próxima edición de la Feria Internacional del Libro de Buenos Aires. La Cámara Argentina del Libro, gestora del ISBN en Argentina, ha firmado un convenio con la Biblioteca del Congreso de la Nación para el intercambio de información sobre la oferta editorial disponible. Con el tiempo, se prevé que la base de datos incluya incluso la información sobre las librerías en las que los títulos pueden comprarse.

Periodismo de autor La Escuela Contemporánea de Humanidades de Madrid inicia un "Curso de Periodismo de Autor", dictado a través de Internet, para profesionales en ejercicio, graduados y estudiantes avanzados. En dos módulos de diez semanas cada uno se trabajará la forma de contar la noticia a partir de la propia mirada, utilizando "tonos vivenciales". El curso, que dirige el periodista Daniel Ulanovsky Sack, tiene como objetivo, además, explorar técnicas de redacción que privilegien la belleza del texto. Se puede conseguir mayor información en el sitio www.escuelacontemporanea.com, pulsando el icono "Cursos nuevos".

Por cuatro días locos Entre el 26 y el 30 de julio de 2004 se recibirán las obras que aspiren al Octavo Premio Fundación Telefónica a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas, otorgado juntamente por la Fundación Espigas y el Fondo para la Investigación del Arte Argentino (FIAAR), con el auspicio de la Fundación Telefónica. El tema de esta edición es "Arte y Antropología en la Argentina". Podrán aspirar al primer premio ($ 5.000), al segundo premio ($ 1.000) o a las menciones honoríficas autores éditos o inéditos argentinos nativos o naturalizados, y extranjeros con no menos de cinco años de residencia en el país que presenten una obra inédita de al menos treinta páginas. Informes en Fundación Espigas - FIAAR (011 48 15 76 06, arte@espigas.org.ar).

Llamado a la solidaridad Un grupo de jóvenes y entusiastas pretende construir en el barrio de Almagro una biblioteca popular, como parte de los trabajos de recuperación del espacio IMPA, que alguna vez fue un taller mecánico y, ya abandonado, funcionaba como depósito de desechos. Los organizadores piden, naturalmente, libros, pero también estanterías, membrana para techos, pintura de cualquier color, sillas, lámparas y muralistas que quieran colaborar con el proyecto. La dirección de la biblioteca es Rawson 127, a la vuelta de la planta principal de IMPA. La Biblioteca Popular del Tren inauguró el 22 de noviembre y abre los martes de 15 a 19 y los sábados de 10 a 17. Informaciones: grupo_biblioteca@yahoo.com.ar.

No future Más de medio centenar de autores hispanoamericanos se presentaron a la primera edición del Premio Internacional de Ciencia Ficción y Literatura Fantástica en lengua castellana, organizado por Ediciones Minotauro, cuya actividad ha relanzado el grupo español Planeta. El jurado que fallará el premio Minotauro (dotado con 18.000 euros) el próximo 10 de febrero está integrado por Fernando Savater, Alex de la Iglesia, Angela Vallvey, Marcial Souto y Laura Falcó.

RESCATES



Escrito en las llamas

La reedición de los cuentos que Sara Gallardo puso bajo el título *El país del humo* (Alción Editora) reinstala a la autora en el alto sitial que se merece en el contexto de la literatura argentina.

POR LEOPOLDO BRIZUELA

El *país del humo*, único volumen de cuentos de Sara Gallardo (1931-1988) es una reescritura de la historia argentina tal como la concebía, al menos desde el '80, la clase social en que esta autora nació, un asedio poético a la cerrada cosmovisión de la oligarquía. Las novelas y poemas del siglo XIX, "los libros de la patria" –esas mismas relaciones de campañas militares y científicas que su hermana Marta Gallardo reedita hoy en el sello El Elefante Blanco–, y, sobre todo, las anécdotas que circulaban en su casa, en las que la historia se cristalizaba en mitología familiar, son los materiales que la delirante imaginación de Sara Gallardo reelabora, no sólo para exponer la decadencia de clase –como en el caso de Manuel Mujica Lainez– sino para sobrevivirla; no para añorar o mantenerse obcecadamente fiel a una anacronía o para evadirse en el puro juego –como Adolfo Bioy Casares–, sino para reinventarse desde las propias incomodidades en el medio, desde una feroz, inacabable guerra íntima.

En este sentido, *El país del humo* es culminación de una busca tan antigua como su deseo de escribir. Ya en *Enero* (1958), relato del campo cuya sencillez y tono menor se oponen a las idealizaciones de un Güiraldes o a las pompas del criollismo, la herramienta espontánea de Gallardo había sido la elección de puntos de vista nuevos (en este caso, el de la hija de un puestero de Libres del Sur que queda embarazada contra su voluntad). En *Eisejuaz* (1971), un alucinado monólogo de un mataco psicótico en busca de su propia santidad, la herramienta de Gallardo había sido la invención de una lengua nueva que imita el habla del indio salteño en su economía de vocabulario, su uso del silencio, y sobre todo, en la capacidad de creación y violencia que trasuntan los aparentes "errores" en el "habla castilla" –no tanto al modo de Juan Rulfo, con el que se la ha comparado muchas veces por la excelencia de su prosa, como de Mario de Andrade en *Macunaíma*–. Como éste, y a diferencia de los indigenistas, Sara Gallardo no pretende "reflejar al salvaje": aprende del "otro" para traspasar los límites de su propia imaginación, para dejar que hable lo salvaje que lleva aún dentro de sí.

Mientras escribe *El país del humo*, entre 1974 y 1975, y después del intrincado proceso de *Eisejuaz*, Sara Gallardo proclama su necesidad de "volver a narrar ante todo", pero rechaza las poéticas consagradas del cuento desde Poe a Chéjov, desde Horacio Quiroga o Abelardo Castillo, para explorar en tradiciones muy disímiles –del cuento folklórico a los epitafios biográficos de Edgar Lee Masters, de las fábulas animales de Rudyard Kipling a los inclasificables relatos de Silvina Ocampo–, y sobre todo en formas marginales o premodernas, en especial, las que perviven en la narración oral. En verdad, junto con una arrasadora melancolía, el incomparable lirismo con que describe el paisaje pampeano y su omnipresente crueldad (recurso quizá para contrarrestar, al modo de Yourcenar o Gambaro, lo que consideraba el "sentimentalismo, gran riesgo de la escritura femenina"), el rasgo más definitorio del estilo parece ser el tono de chisme, de confidencia íntima, o a lo sumo, de relato de fogón.

Con fórmulas de narradora oral, Gallardo se aplica a contar desde una investigación científica sobre la influencia de las nubes en la historia universal, al delirio del hijo de un jefe de estación que cree ver pasar "los trenes de los muertos" o las treinta y tres vidas de las esposas del cacique Piedra Azul (Calfucurá), donde aquella "lengua Eisejuaz" alcanza su conquista más alta –uno de los textos más estremecedores y originales de toda la narrativa argentina del siglo XX–.

La asombrosa variedad temática que sugieren estos pocos ejemplos admite, sin embargo (al menos como forma de presentar el libro), un esbozo de clasificación. Una primera línea de relatos reelabora aquellos elementos de "los libros de la patria" en tramas de deliberado ambiente onírico, como el del fantasma de la amante francesa del General Paz, o la monja salesiana que cuida de la niña oveja y que desea llegar al Paraíso sólo para volver a oír "aquel balido". Un segundo grupo describe mundos de apariencia casi excesivamente ordinaria que admiten de pronto una ley ajena que los desafía y los hace luchar por su sobrevivencia al modo de Kafka o Felisberto Hernández: es el caso del jubilado de Lanús que un día, al levantarse, se halla en medio del océano (esta historia, según se afirma, explora los sentimientos de la autora durante el tormentoso período de la muerte de H. A. Murena, su segundo esposo, y echa luz sobre el curioso trabajo de su imaginación, su extemporáneo modo de representarse). Una tercera veta de cuentos, que la autora deseaba fuera su "nueva manera" poco antes de ser presa de un bloqueo doloroso y definitivo, implicarían un retorno a cierto realismo casi minimalista, atento sin embargo a detectar en lo cotidiano parecidos con el poema: correspondencias, en fin, que sugieran orden detrás del caos, sentido en medio del estallido final; es el caso de *Vapor en el espejo* o *Un solitario*, inolvidable retrato de Murena.

Después de la década de casi absoluto olvido que siguió a la muerte de la autora, fue la buena memoria de antiguos admiradores, como Griselda Gambaro, María Moreno o Ricardo Piglia, el punto de partida para rescatar la obra de Gallardo en los innúmeros balances y antologías de fin de siglo. Esta reedición cordobesa no sólo reinstala definitivamente la figura de Gallardo en la altura que alguna vez tuvo, junto a las obras de una Silvina Ocampo o una Elvira Orphée, otra gran olvidada; permite apreciar también su increíble actualidad, capaz de presagiar a un tiempo a los aparentemente inconciliables César Aira y Andrés Rivera, Washington Cucurto y Liliana Bodoc, habitantes castigados del país del humo, escribiendo todos entre las hogueras.